
Revista Iberoamericana, Vol. LXVII, Núm. 196, Julio-Setiembre 2001, 409-418

LO MÍTICO Y LO SIMBÓLICO IMBRICADO EN LA REALIDAD:
LA ILUSIÓN FICCIONAL DE *EL AHOGADO*

POR

BERNA DE BURRELL
Universidad de Panamá

Los poetas y los filósofos descubrieron el inconsciente
antes que yo.

Sigmund Freud

Las primeras novelas hispanoamericanas se pintaron; quizá nunca fue más ella que con colores, la realidad americana. He aquí el verdadero principio de nuestra novelística: aquel patrimonio de historias, leyendas, creencias y mitos que los primeros americanos reprodujeron en lienzos para que las voces cantoras del tiempo, transitorias y pedernales, lo depositaran en las lenguas vivas de los abuelos, tejiendo la historia real en las configuraciones discursivas del imaginario. Si la sociedad occidental quiso encubrir y desplazar ese tesoro, la literatura no lo permitió, ya que no sólo mantuvo su vigencia, sino que le otorgó además un sitio preeminente.

Gran parte de la literatura fundamental hispanoamericana nació del mito, la leyenda, la magia y las creencias ancestrales que nos significan. De esta manera, la literatura latinoamericana se redescubrió a sí misma no sólo como en las primeras manifestaciones telúricas —con temas inflamados de coros hímnicos o motivos pintorescos para atraer la atención hacia una poética de discurso incipiente, cuya diégesis marcaba la causa del indio y del negro—, sino mucho más allá, como manifestación prístina de identidad, del sustrato de un todo pujante, novedoso y pluridimensional que nacía para identificar una realidad diferente, híbrida, producto de la necesidad y avidez por conocernos y distinguarnos culturalmente que hoy podríamos resumir en un espacio liminal significativo, es decir, que nos determina en cada segmento de nuestra propia existencia, tiempo y espacio para la representación histórica y etnolingüística que nos precisa.

Ese ser igual y diferente, ese ser yo y otro, sobre todo en el caso de Panamá, aparece como un brazo entre Américas y universo, que al final de un siglo de legado trascendente y de otro que nace con futuro promisorio, retoma su destino.

Trataremos pues de demostrar, apoyándonos en Gilbert Durand, Gastón Bachelard y Jung, que en lo que denominaron *el imaginario* —“...conjunto de arquetipos, suma de las imaginaciones humanas reales y posibles, testimoniadas por el arte, la religión y las costumbres de los diversos pueblos” (Paraíso 189), y nos atreveríamos a añadir a reales, irreales; a posibles, imposibles; en cuanto a que fueron testimoniadas por el arte y la

religión—, es precisamente donde son adquiridas las cualidades que adicionamos, donde las creencias que al fin provocan las concepciones del pecado y la culpa implícita conforman algunas de nuestras marcas de identidad. Después de todo, la poética del imaginario es la aplicación a la literatura del sistema antropológico que cataloga los símbolos universales; o para resumir, una especie de inconsciente colectivo que conforma esa situación “límbica” entre lo irreal y lo real que provoca la mitología y simbología de las comunidades, siempre al margen y paralelas a la historia íntima y verdadera.

En nuestro caso, de nación constituida por individuos que bregan por mantener tradiciones contra un destino que, en el devenir constante de sucesos y de personas, atenta contra esas raíces, ha permeado la identidad, para dar la razón de ser al istmo y al istmeño y a veces, para plasmarse en la poética, haciendo a nuestro discurso testimonio unigénito, del que destaca una de nuestras mejores novelas, *El ahogado*, de Tristán Solarte.

Aunque mito y leyenda, en sentido amplio, podrían ser términos equivalentes y así se entendieron durante largo tiempo; luego de ciencias como la mitografía, estructuralismo, psicologismo y etnolingüística; de estudiosos como Kirk, Eliade, Freud, Rank, Bachelard, Greimas, Levy-Strauss..., un tratamiento pormenorizado nos señala que, como es de esperar, no hay tal sinonimia sino sólo una pálida semejanza, pues cada uno posee su propio plano como signo específico. No obstante, cuando la leyenda se hace mito o es el mito el que se oraliza, podría ocurrir, sobre todo en las acepciones y connotaciones de ambos paradigmas (según la definición de paradigma de Hjelmslev y de Greimas) una superposición de niveles semánticos; esto, lejos de confundirlos, da a cada uno su valor específico, pero sobre todo, contribuye a resaltar el nivel léxico-semántico del signo mito y a revalorizar la leyenda.

Por lo tanto, no sería ni cierto ni justo decir que en el corpus que nos ocupa, el relato folclórico de *la tulvieja*, es solamente leyenda y *leit motiv*. Ello negaría, entre otras cosas, una multiplicidad de veta infinita y sustraería del nivel interpretativo gran parte del potencial exegético, pues en *El ahogado*, la leyenda se incrusta, refleja y refracta muchísimas veces, acciones en las que se proyecta como mito verdadero y fluye en su papel sustanciador con meandros simbólicos y profundidades ontológicas que, sólo en ese sentido, hacen posible diversas y riquísimas lecturas del discurso.

Tampoco podríamos, ateniéndonos sólo a las definiciones más simples de mito y de leyenda, elucidar su intrincada y hermosa trama. Si los mitos fuesen nada más que narraciones sobre héroes y dioses, con algún fundamento histórico, y las leyendas únicamente relaciones de sucesos que tienen más de maravillosos que de históricos o reales, y que se alejan de la verdad con más propiedad que el mito para adquirir su razón, no serían, para esta obra, parámetros adecuados. La tulvieja, como leyenda, y en efecto lo es, goza de una simpleza que le es intrínseca, se detiene en el castigo-moraleja; así, la dimensión de la obra perdería parte considerable de su carácter ontológico, psicológico y plurisemántico.

Si el psicoanálisis considera al mito como “la plasmación externa, objetivadora, de los conflictos intrapsíquicos del hombre” con puntos intrínsecos que lo distinguen de la leyenda —una eclosión profundamente arraigada en el inconsciente, aún cuando a veces se haga tradición oral y se convierta en leyenda—, sólo su ropaje es ligero: debajo subsiste toda la carga ontológica que lo vio nacer. Tal como expresa Malinowski, “el mito (...) en su forma viva original, no es meramente un relato, sino una realidad viviente” (145).

Solarte tomó una leyenda y creó una obra mítica, mitificó el trasfondo, mitificando al personaje sujeto-objeto. En el plano actancial y en el relato propiamente, se cumplen todos los valores que se dan en el mito, la obra sedimenta su fuerza en la plena revelación del imaginario desde todo punto de vista. Así, resaltaremos, basándonos particularmente en la primera parte de la relación que encuentra Frye entre los géneros literarios y el mito del ciclo solar, sólo algunos de los rasgos afines, en cuanto a esta primera fase o “fase del nacimiento. El amanecer. La primavera, donde se contemplan los mitos del nacimiento del héroe o su resurrección. Personajes subordinados: el padre y la madre. Arquetipo de novela...” (Paraíso 183).

Si tomamos la primera acepción que de la palabra héroe da la RAE vemos que, “entre los antiguos paganos, el nacido de un dios o una diosa [...], [...] por lo cual le reputaban más que hombre [...]”; si la segunda, “Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes [...]”, y también la cuarta, “Personaje principal de todo poema en que se representa una acción [...]” (1098). De esta manera, podremos encontrar, en las manifestaciones del mito del héroe estudiadas por Otto Rank, no sólo amplias coincidencias que, causadas por “los rasgos genéricos de la psiquis humana” (14) (como dice Bauer, citado por Rank) son constantes en la historia de la humanidad; sino que se manifiestan claramente en Rafael, el personaje principal de *El ahogado*.

Es nuestra intención demostrar que éste encaja perfectamente como sujeto del mito que Rank describe en su estudio, ya que se cumplen en él los rasgos definitorios de personajes como Sargón, Io, Edipo, Telefo, Paris, etc... El autor da inicio a la interpretación psicológica de los mitos con su obra definitoria *El mito del nacimiento del héroe*. El método empleado por el discípulo de Freud, conocido como *leyenda patrón*, se sistematiza así:

El héroe es hijo de algún rey o noble importante, o de un dios, semidiós o demonio. Cuando la madre de Rafael va al río a bañarse

[...] nota que en la orilla *hay un hombre silencioso* contemplándola con impertinente complacencia [...] *No sabe a ciencia cierta cómo ocurre. En el próximo minuto están haciendo el amor bajo el agua. Un placer de locura, como nunca antes lo ha experimentado*, le enciende la carne *El otro se va*, [...] dejándola extenuada sobre los guijarros arenosos de la ribera [...] pregunta quién es el mozo: pero *ninguno de los conocidos* [...] *responde a la apasionada descripción de Josefina*. [...] vuelve a Bocas, *convencida de que ha soñado o imaginado la aventura*. Al tiempo, los trabajos y molestias del embarazo la ocupan [...]. (108-109, énfasis nuestro)

Y en el curioso testimonio de la mujer de Hernando, más lexías desvelan la concepción esotérica de Rafael,

[...] descubrió la tela y sus ojos vieron un espectáculo extraordinario: por el centro de la tela corría un río cristalino [...] En la orilla, de frente al espectador, *una bruja espantosa y desgreñada, de uñas como garras y senos podridos, contemplaba el cadáver de Rafael inmerso en el agua*. [...] *el rostro del poeta era el de un ahogado*. [...] Detrás de la bruja, y apoyando la mano en el hombro de ésta, *un adolescente, muy parecido a Rafael, miraba la escena con ironía y satisfacción*. [...] [...] era muy parecido a Rafael, pero no era Rafael.

Se diría que *era un hermano o algo así. En sus pupilas ardía el mal*. Y, sin embargo, *era encantador*. Como sólo Rafael sabía serlo. (121, énfasis nuestro)

Ser humano excepcional: el héroe tiene cualidades muy por encima de las de quienes lo rodean. Rafael nació en “un ruinoso pueblecito de dos mil habitantes,...” (17) pero se hizo poeta, cantante y pintor, querido y admirado por todos. El propio Dr. Martínez nos deja saber en una ocasión que lo escuchaba cantar y declamar: “El corazón empezó a latirme violentamente. ¿Dios mío, cómo es posible este milagro? ¿Cómo es posible que este ser sagrado viva entre nosotros?” (39). Y en otra ocasión: “... alzando los ojos del hechizo cegador, vi el rostro de Rafael, lívido y exangüe, muriendo de verdad y belleza, recortado contra un fondo de oro de aguas de paz y lejanas islas. Comprendí, entonces, el porqué de ese milagro poético llamado Rafael. Comprendí...y me entraron ganas de rezar” (55).

Con respecto al nacimiento del héroe propiamente, en primer lugar es importante señalar que “*existe oposición a que los padres se unan*”. La abuela nos lo hace saber autocuestionándose, “¿Por qué se opuso a aquellas relaciones? Bueno era difícil explicarlo. Ese hombre no le inspiraba confianza (...) —Josefina, Josefina: ¡ten cuidado con ese bicho!— solía advertirle diariamente” (137).

Generalmente *el héroe nace de madre soltera*. De allí la prolija gama de estos relatos antes y después de Jesucristo. Podríamos considerar a la madre de Rafael como sola, soltera, durante el encuentro con el desconocido. Cuando ésta fue al río, lo hizo sin acompañante, había reñido con su esposo, “el médico aconsejó una larga separación”(103). Con esto observamos la ruptura de relaciones; aunque fuese momentáneamente, ella estaba hipotéticamente soltera, no sólo por lo apartado de la finca en que descansaba: “... un lugar retirado y tranquilo, (...) cerca de la casa fluía un río de aguas limpias y mansas” (ídem), con lejanía de todo, sino también por la repentina locura que la aquejó —“...él (esposo) conversaba (...) con un comprador, se apareció ella, desgredada, los ojos relampagueantes, y lo atacó” (ídem). Se supone pues, la ausencia de emisión verbal coherente, y por lo tanto, no existe comunicación, lo que equivale a soledad.

Otra característica es *la angustia por prolongada esterilidad de la pareja, dificultad para concebir*. “Otras veces ella le echaba en cara la esterilidad de la unión, lo acusaba de haberla engañado simulando ser un hombre cabal. Este parecía ser el eje del problema: no haber tenido un hijo todavía” (102). Además, “si se logra el embarazo este es accidentado y en ese período se da una profecía, sueño u oráculo” (Edipo, París) que en cierto modo previenen contra el nacimiento, “pues se derivarán males para el padre”. No olvidemos tampoco que después que nace Rafael, muere la madre y el padre se suicida. Por otro lado, el nacimiento puede traer sucesos trascendentales para la comunidad (Moisés, Jesús): Rafael hace que se mencione ese apartado sitio en los noticiarios, Bocas del Toro tiene una estrella, nótese la desproporción intencional que se emplea:

[...] tenía noticias tuyas [...] por la *enorme resonancia* de su libro. Recuerdo “*El milagro de Rafael*”. La gente *del pueblo se maravillaba* de estas cosas, especialmente las muchachas que ahora lo recordaban más encantador. (89, énfasis nuestro)

En este aparte de la esquematización tenemos “*el abandono del niño, después de nacido, la mayoría de las veces en el agua*”. Pero en el perfecto cumplimiento de la

característica sintomática, no muere, y este signo se da con concomitantes enriquecedoras en la novela, porque Rafael tampoco muere ahogado, pero durante la narración siempre estuvo latente el hecho premonitorio: “Yo soy el engendrado a la orilla del río, el ahogado, el que busca y llama sin cesar la mujer desgredada a gritos. Un llanto a la orilla del río...” (91). Josefina, la madre de Rafael, da por seguro que su hijo murió ahogado. Es justo cuando se dan en ella todas las actitudes del ente de la tulivieja y en la novela las intertextualidades propias de la leyenda:

Cuentan los que la vieron en el Manicomio, que aulló salvajemente noche tras noche durante el año de su reclusión. Su rostro era el de una anciana. Los cabellos grises le caían en desorden sobre el rostro; se desgarraba la ropa y mostraba sus senos a todo el mundo. Su voz, de noche, dominaba la de los otros alienados con su grito monótono y horripilante: “¡Mi hijo se me ha ahogado! ¡Ay! ¡Aaaaaaaaaaaaaay...! ¡Aaaaaaaaaaaaaay...! ¡Dónde está mi hijo?”

“Hasta que la muerte vino a liberarla”. (109)

Proseguimos con la características del mito del héroe cuando “*el niño alcanza la adolescencia, descubre su origen...y logra la jerarquía y los honores que le corresponden...*”. Orlando, al hablar de Rafael en su testimonio, dice al Dr. Martínez: “Nos hicimos amiguísimos. Él contaba poco más de catorce años; pero hablaba y se conducía como si fuera mucho mayor”(81). Y el Padre González cuenta, a su vez, que Rafael “...volvió a Panamá a continuar sus estudios. Su fama empezó a correr de boca en boca” (115).

Vemos en el patrón rankiano que además “*el mito revela el sostenido esfuerzo del niño por librarse de sus padres*”. En su testamento, Rafael había dejado claramente explícito en el cuarto punto: “Cualquier rincón del cementerio me vendrá bien, excepción hecha de la vecindad de la tumba de mi padre. Deseo que me entierren lo más lejos posible de ella” (146).

Otra parte del esquema del mito del héroe, indica “*la descendencia de padres nobles y la crianza por padres humildes*” los padres de Rafael llegan a tener una posición desahogada, no así la abuela, quien con el suicidio del padre, queda al cuidado de Rafael.

Un punto concluyente en este modelo de mitificación es que “*el héroe carece de libre albedrío con relación a su destino*”. Si algo en Rafael nos conmueve es su paralelismo con los personajes míticos de la tragedia grecolatina, su indefensión, la que podría ser de cualquiera, inclusive nosotros. Heredamos circunstancias que incidirán en nuestro devenir, independientes a una posición volitiva... “El hechizo, la posesión que el teatro ejerce sobre el espectador se apoya en la identificación del espectador con el héroe de la pieza” (Paraíso 127). Y no olvidemos que “la catarsis en el receptor literario, sólo es posible mediante un elemento psicológico que sirve de puente entre él y la obra literaria: la ‘identificación’” (127).

El patrón que seguimos igualmente indica “*que el padre trata de suprimir al hijo*”. Nos preguntamos por qué la angustia cervical de Rafael, de querer aún después de muerto estar lejos de la tumba del padre, por qué la mueca de repulsión cuando habla de sus progenitores: “Por desdicha yo no conocí a mis padres, y he debido fiarme, para construir esta sombra de recuerdos, de testimonios ajenos... (...). Una mueca de repugnancia le desfiguró la cara” (36). Y por último, este raro y oscuro poema: “¡No me toques padre mío, desde tu ausencia! ¡No levantes tu mano contra mí! Tus posesiones están intactas, con el tiempo adormecido

en las colinas. Aquí tienes tus pantuflas, tu bata, tus anteojos y tu viudez doliente renovada” (101). ¿A qué padre se refería Rafael?

El rescate y la venganza son concluyentes naturales del discurso del mito del héroe. Y en el corpus, son exigidas por la esencia de la ficcionalidad. Si nos dejamos llevar por las pistas que deja el autor, veladas o no: la madre busca al hijo, o por lo menos así lo cree él, y lo hace con evidente agresividad.

Rafael fuma cigarrillo tras cigarrillo, nervioso, impaciente, como quien está a la espera de algo. Súbitamente — de la arboleda o de la orilla del arroyo — brota un grito como de pájaro asustado. Una especie de bú, breve y seco. Rafael se incorpora en el lecho, sobresaltado, y presta atención. De nuevo se eleva el grito:

— Bú...

Una pausa, y de nuevo:

— Bú

Y el grito se va repitiendo con intervalos... (...) cada vez más alto. Da la impresión de que el pájaro — o lo que sea — se está acercando.

— Bú... Bú... Bú...

El poeta salta de la cama y corre a asomarse a la ventana. Nada puede ver, porque es una noche oscurísima. Sin embargo, comienza a cerrar los puños violentamente y a llevárselos a la frente, presa de gran agitación.

El grito ya resuena al pie de la casa. Rafael saca la cabeza por la ventana y vocifera:

— ¡Perra! ¡Perra cochina! ¡Perra! ¡Sucia, puerca, asquerosa: ¿que vienes a buscar, desgraciada?

En las tinieblas estalla un grito enloquecedor. Un lamento como el de los gatos cuando copulan, sólo que más escalofriante, sostenido y agudo. Simultáneamente, sienten el rastrillar de unas uñas gigantescas contra las paredes exteriores de la casa. Paralizada por el terror, la negra no se atreve a respirar.

En una confusión horrenda, se mezclan ahora, aullidos, arañazos, sollozos, con los insultos de Rafael.

— ¡Perra! ¡Perra del demonio!

Al cabo de tres minutos eternos, la negra por fin entiende. Inmediatamente, extrayendo fuerzas de su pánico, entra en acción. Bucea la bacinilla bajo la cama, la levanta en el aire y con el palo de la escoba se pone a aporrearla salvajemente. Lo que se halla afuera, se aleja aullando:

— ¡A a a a a a a a a a a a a a a a y . . . !

¡Aaaaaaaaaaaaaaaaaay ...! (120)

Con relación al último punto, “*obtiene el reconocimiento de sus méritos y alcanza el ‘status’ y los honores que le corresponden*”, ocurre una aparente disimilitud en la obra. Rafael es asesinado, es un castigo, no un premio lo que le ocurre. Pareciese, por lo tanto, que no obtiene el reconocimiento de sus méritos, no alcanza el estado ni los honores que le corresponden. Pero, pongamos cuidado, acaso no desea Rafael con desesperación la muerte, no la busca en sus noches de febriles ansiedades y horror, no lo mueve frenéticamente el impulso de Tánatos. En efecto, la obra nos remite reiterativamente al tema literario de

Tánatos. Rafael dice “– Estoy hasta la coronilla (...). En mitad de una clase de álgebra me pregunto: [...] ¿Qué hace aquí Rafael [...] cuando ya la muerte le guiña un ojo y le acaricia las caderas?” (90). Recordemos que “Tánatos no posee mito propiamente dicho. El combate que traba contra Heracles, en *La Alcestris*, de Eurípides, y su contratiempo con Sísifo, no son sino cuentos populares imaginados fuera de todo sistema mítico” (Grimal 491). Rafael entabla el juego final, la última partida, está ante su ansiado destino:

se desviste lentamente, sin dejar de sonreír. [...] Con los ojos cerrados espera pacientemente a que el poema que ha venido anunciándose [...] se materialice [...] [...] En esa duermevela lo sorprenden. Siente, casi en sueños, los pasos que se acercan a su lecho, sigilosamente. Siente la mano que levanta el puñal; siente la ráfaga negra que irrumpe en su alcoba [...] siente [...] y sonríe en sueños. (9, énfasis nuestro)

A nuestro juicio, Rafael sí recibe un reconocimiento. Veamos: cuando se logra lo que se anhela, se recibe una compensación por el deseo y la constancia en mantenerlo; por lo tanto, es la recompensa a una actitud, es premio el que se obtiene, si es deseado. Rafael hace alusiones constantes a su próximo fin. Se trata del deseo-temor de obtener lo que teme, acepta y casi anhela. Él, actante, caracteriza, más que mantener, un lúdico y estrecho vínculo con la muerte.

Identificamos en la obra otras intertextualidades acerca del mito: por ejemplo, en la relación con el hijo-monstruo y el ente-madre, ocurre una inversión del mito edípico: Rafael, a la única mujer que no desea, una joven enferma llamada Carmen, la hubiese querido como madre: “... el poeta, bajando confidencialmente la voz, dijo una cosa rarísima. Dijo, me hubiera gustado que fuera mi madre, y mientras yo lo miraba con los ojos muy abiertos, él agachó la cabeza, como avergonzado de sus palabras” (26). Encontramos intertextualidades relacionadas con Goethe, con Manrique, etc y más, con el mito mismo; pero pensamos que el tema, aunque no en exégesis, con lo dicho, se ha sustentado lo suficiente.

Si “el simbolismo designa la relación entre el contenido ‘manifiesto’ de un comportamiento, pensamiento o palabra, y su sentido ‘latente’ inconsciente. (...) recubre todas las formas de representación indirecta: desplazamiento, condensación, sobredeterminación, figuración, etc. Desde el momento en que un comportamiento tiene dos significados solapados (el que expresa y el que se enmascara), puede ser calificado como simbólico” (Paraíso 72). Nos referimos al símbolo, a la alegoría y a los arquetipos del ser múltiple. Y en el análisis que nos ocupa, la posibilidad que tiene la palabra para dar vida a lo bello. La ambivalencia humana, expresada por Dostoievski, cuyos personajes se encuentran tan divididos como el aparato psíquico, según Freud. Fraccionamiento que ha generado el concepto de “dialogismo” de Bajtín para expresar el símbolo del bien y el mal, la ambivalencia que se encuentra en todo, y que constituye una característica primordial en Rafael.

Además, es preciso señalar que la percepción freudiana de los impulsos perversos y autodestructivos no está lejos de la fascinación ante lo siniestro, porque sólo lo reprimido puede ser simbolizado. Esto nos lleva a uno de los puntales de la diégesis, un poema definitorio: “[...] de todos los pecados que he cometido, ninguno más pestilente e imperdonable que el de la palabra. Ninguna infamia me ha manchado tanto como la belleza que me han puesto delante de los ojos” (100).

Si con intención estética se da el mito; el símbolo, tramado en el lenguaje, con ese fin igualmente se crea. Se estructura con la posibilidad infinita de pliegues, apoyado en algunas de las figuras literarias como contrapunto del texto. Por ejemplo, la reduplicación: “La tierra sola en el espacio una pelota agujereada que *rueda* ciegamente y *rueda* y *rueda* sin objeto y sin meta y *rueda* y *rueda* solitaria ceñida por una levisima gasa de oxígeno que *se acaba* y *se acaba* y *acabará* en las fauces del perro *la pelota, la pelota*” (7, el énfasis es nuestro). La tierra se presenta como símbolo total, y gracias a la fórmula apofónica, también como símbolo de indefensión mayúscula; *jitanjáfora*: “Juega con las sílabas, Rafaelito, *trisca trinos Trinidad trina tiros tira trinos*” (ídem, el subrayado es nuestro)

Hay simbología en la representación del pensamiento cuando se plantea, desde el primer capítulo, la intención de agotar el mal: “quizá consiga neutralizar el veneno que destilan mis recuerdos” (15), valga la metáfora para situarnos en la amargura que “cae” de las palabras del Dr. Martínez, el *veneno*, es símbolo de muerte, de agonía lenta por “ingestión”.... se va asimilando el dolor que aniquila... además, obsérvese el uso del vocablo “destilan” que implica morosidad. En la obra, los símbolos de decadencia son muchos y se dosifican con maestría; tornándose cada vez más aguda la incisión en la angustia reiterada, en la certeza de que todo es finito y se acabará, pero languideciendo de mal... Como en un “crescendo” invertido, por medio de pinceladas de ideas perversas se nos conduce (al personaje y a nosotros con él) hacia un final inevitable: “...madera carcomida por la polilla y por el vaho corrosivo del mar” (8); “su amor abarca la decadencia de las cosas y, hasta cierto punto, de ella se alimenta” (ídem). “Bocas del Toro se hallaba en trance de muerte” (18); “el cementerio de Bocas del Toro es un lugar aterrador” (24). La simbología nos lleva de la mano al monstruoso descubrimiento de una muerte eterna, y la aparente redundancia es intencional, porque es una muerte sin esperanza de redención...

El símbolo nos va tejiendo premoniciones: “un grupo de perros vagabundos aúlla históricamente su miedo al cielo tenebroso” (7); “ni una lucecita en el cielo, ¡Dios mío!, ni una estrella; a este paso se quedará sola la tierra” (ídem); “...que las sombras van a devolverle el paraíso perdido de su infancia” (ídem). Acordémonos de que el héroe infante carece de conocimiento, no entiende, no sabe... es en la adolescencia cuando descubre su linaje; es en la adolescencia cuando nuestro personaje pierde el paraíso y entonces sucede: “alguien abrió la trampa secreta del infierno” (74).

Pero el símbolo y el mito, para darse, deben asirse a vivencias conocidas e imaginadas dentro de la realidad o plenas de posibilidad para que existan por oposición. La realidad está presente en la existencia del manicomio, en las calles anegadas por la falta de mantenimiento, en el suicidio de la rubia enamorada, en la cronotopia: un año es el espacio temporal, Bocas del Toro es el espacio lineal; un sitio y un tiempo reales y ficcionales a un tiempo, donde se entremezcla, en el limbo perpetuo de la leyenda mitificada, pasado y presente. Mito, símbolo y asesinato; además, la hermosa poesía que dejaba ver como en un palimpsesto, la narración. ¿Cómo se dirá cuando es el crítico el que sustrae el vocablo al escritor? ¿Intertextualidad a la inversa? En esta obra aprendí el significado de palimpsesto y aún hoy, después de muchos años, la palabra trae a la memoria el instante perfecto de esa primera lectura, y la magia conserva su encanto redivivo y su misteriosa belleza intactos.

Como intacto está indiscutiblemente el mito en la ilusión ficcional que nos alcanza desde el pasado. Atisbando desde todos los ángulos, existió una interacción entre los hechos

históricos y la desbordante ficción que emanaba de América, que se colaba en la poética creando un discurso mítico aromatizado de leyenda y bordando la leyenda con hilos míticos. Junto al desamparo del indio, había amazonas; al lado de la injusticia, gigantes; paralelo a la pobreza, hombres que emergían cubiertos de oro; de los ríos océanos, pirañas mortales y en los caminos transparentes y acuosos de vidrio y oro, peces diferentes; al margen de la inocencia, caníbales; el paraíso encontrado, con sus frutos y el veneno serpentario. Al mismo tiempo que el conquistador enfrentaba la soledad, hallaba el amor y se embriagaba con la esperanza de ser joven eternamente en una tierra de fábula.

En el paradigma de la tecnología se agazapa la exuberancia que nace opuesta a la otredad: América, en la diferencia que eclosiona el ser como somos, aún hoy, con los ojos abiertos e impávidos a la desesperanza tejida con hilos plateados de esperanza.

Ojalá haya cumplido con mi intención inicial: probar, con *El Ahogado* de Tristán Solarte en la mano, que sí hay literatura panameña excelente. En todo caso, quién podría negarle un lugar eterno al mito, filón perenne y a la poética que recrea los símbolos..., quién le negaría su sitio a nuestra literatura, si por la misma cavidad que nos dirigimos al cielo, podríamos escorar en las pezuñas del diablo y viceversa, envueltos en su aliento fétido, librarnos limpios hacia la gloria; si para un cosmos basta un peldaño y para el infinito una puerta.

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 5a. ed. México: Editorial Porrúa, S.A., 1995.
- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. José Antonio Bravo, trad. México: Editorial Océano, 1994.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. 21a.ed. 1992.
- Fernández Cañizález, Víctor. *Análisis de la obra literaria de Tristán Solarte*. Panamá: Ediciones Librería Cultural Panameña, 1986.
- Frenzel, Elizabeth. *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*. Madrid: Gredos, 1980.
- Graves, Robert. *Los dos nacimientos de Dionisio*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Los mitos griegos*. Luis Echévarri, trad. Lucía Graves, rev. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. [1ª ed. en francés 1951]. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1984.
- La Guardia, Roberto de. *Mitología panameña*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, Colección Dabaibe, 1976.
- Malinowski, Bronislaw. *Estudios de psicología primitiva*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1958.
- Paraíso, Isabel. *Literatura y Psicología*. Madrid: Editorial Síntesis. Colección Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 1995.
- Pozuelo Yancos, José Mª. *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis. Colección Teoría de la Literatura y Literatura comparada, 1993.
- Rank, Otto. *El nacimiento del héroe*. Eduardo A. Loedel, trad. Buenos Aires: Editorial Paidós, n.d.

- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- Saintyves, Pierre. *Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos. Ensayo de Mitología Comparada*. José Carlos Bermejo, trad. Madrid: Editorial Akal Universitaria, 1985.
- Sánchez Trigueros, Antonio. *Sociología de la Literatura*. Madrid: Editorial Síntesis. Col. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1996.
- Solarte, Tristán. *El ahogado*. Panamá: Editorial Manfer, S.A., 1991.
- Todorov, Tzvetan. *Teorías del símbolo*. 2a. ed. Caracas: Monte Ávila editores, 1991.